神明之所的尺度问题:中国古代的小建筑

林 伟 正

(芝加哥大学 艺术史系, 美国)

摘 要: 中国古代建筑史中不乏微型建筑的例子,尺度上小于它们对应的实际建筑,其种类不一而足,建造目的亦不相同,但学者多将微缩建筑的“小”作为既定的事实,未将尺度作为研究它们的前提。“小建筑”概念的出现与早期神圣空间的建构相关,标识神明之所,高远而不可及。但随着建筑技术的进展与制度的完善,小建筑越加变成其所对应的大建筑的微缩版,同时,也如大建筑一般受到建筑法式的规范,尺度成为大小建筑之间的区别,但也是大小建筑之间缩放与想象的依据。中国古代小建筑从未超越实际建筑的结构限制与法式的约制,但它的“小”以及与大建筑的尺度关系却让观者得以从小入大、以大观小地想象实际建筑物无以表达的神圣空间。

关键词: 小建筑;微型;天宫楼阁;二仙庙;薄伽教藏殿

中图分类号:J 18 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2023)05-0048-14

义慈惠石柱(图 1)位于河北定兴,建于北齐武平元年(570),在形制上,类似于南朝墓表,都是由基石、柱础、柱身、盖板和承托物组成,由下往上逐一搭建完成。① 不同的是,义慈惠石柱并无辟邪神兽坐镇其上,而是一座面阔三间、进深两间的仿木构石屋,高耸于石柱之上。石屋前后当心间各有一坐佛,持手印、带头光,可视作一座供养佛像的殿堂。但将“神明之所”立于柱上,缩小的尺度令它更显高远,这些做法都是前所未见。

义慈惠石柱立柱的缘起是为了表彰当地由佛教徒组成的义堂,曾协助埋葬战乱之后的遗骸,赈灾济贫等义举,由尚书省核准“依式标柱”,以资表彰。石柱正面上方有铭刻,额题为“标异乡义慈惠石柱颂”,下方则有颂文与功德题名。按“颂文”所记,石柱所在的义坊另外还扩建了佛寺,迎僧住持。石柱在佛寺之侧,推测其主要功能应该就是作为安置佛像的屋形佛龛,供来往信众礼拜纪念之用。最近,美国学者梅晨曦(Tracy Miller)进一步分析了石屋之下盖板底部由莲花组成的几何图案,推测“方形”底板与底板图案中“圆形”母题之间构成了天地的关系,认为建于其上的仿木石屋体现了佛教宇宙时空的概念,“提供了一个更高的视角”,远离尘世的喧嚣,以期通往无限的佛土境界。②

我对这些见解颇为认同,但石屋的主要特性,即其“微型性”(miniaturization)似乎被忽略了。该石屋宽约 79 厘米、进深约 69 厘米、高度 101 厘米,柱高仅约 35 厘米,是一座再明显不过的微缩建筑。但学者似乎将石屋的“小”视为理所当然,而不是研究石屋的前提。在中国古代,类似义慈惠石屋的“小建筑”并不罕见,这也许是为何学者并未深究其尺度。从汉代的明器陶屋、北朝始见的屋型石椁、各种尺寸的早期小型佛塔,以至于时期较晚的仿木构砖雕墓、小木作中的天宫楼阁,甚至是唐宋兴起的建筑界

收稿日期:2023-05-09

作者简介:林伟正,男,台湾台北人,美国芝加哥大学艺术史系副教授。

① 刘敦桢:《定兴县北齐石柱》,收录于《刘敦桢文集》二,北京:中国建筑工业出版社 1984 年版,第 38—73 页;傅熹年主编:《中国古代建筑史》二,北京:中国工业出版社 2001 年版,第 135—137 页。

② 梅晨曦:《佛教宇宙观在中国庙宇建筑中的本土化——以义慈惠石柱为例》,《建筑学报》2019 年第 12 期,第 48—54 页。

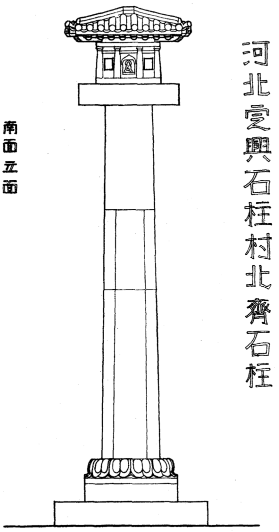

图 1　河北定兴义慈惠石柱(570),上方承托一座仿木构石屋。石柱高约 6.6 米,含石屋总高约 7.93 米。

画与明清的建筑模型等不一而足,表现方式各有千秋,各自也具备特定的功能。虽然各个实例的尺寸大小不同,但在尺度上都小于它们对应的实际建筑,因此可统称为“小建筑”。对于这里所说“小”的内涵意义,需要稍作备注说明。

一个小型物件的形体可以是尺寸的小或是尺度的小。“尺寸”(size)指的是物件大小可度量的数值。中国历朝虽然标准不一,但在同一个度量衡系统之下,尺寸可谓是物件大小的绝对数值。相对来说,“尺度”(scale)则缺乏绝对的衡量标准,而是一物件与另一物件尺寸的关系比较。① 换言之,尺寸是任何物件存在的内在属性;尺度则无关于特定物件的属性,而是物件与外在环境的关系。小建筑的尺寸说明的是其形体的客观事实,而小建筑的尺度则视其所处的环境、产生意义的语境、与人的关系而定;是一种主观的认知,特定建筑文化的建构。

小建筑也见于西方基督教传统,尤其流行于 14—16 世纪,比如教堂建筑形式的舍利函、圣餐容器、圣婴摇篮等,学者将这些具有实际建筑特征而小尺度的物件称为 microarchitecture,可译为“微型建筑”。② 虽然“微型”是相对于所对应的原型而言,但缩小的形制不再受制于结构的合理性,这类微型建筑使用贵金属搭建、装饰配件繁复、风格迥异,超越了实际建筑技术所能建造的形式。但其微缩性诱发对时空的想象,给予观者由俗入圣的可能性。如同美国理论家苏珊 · 斯图尔特(Susan Stewart)所述:“这里,微型所造就的是梦幻而非事实。”③比起这类西方的微型建筑,本文所讨论的小建筑志不在于提供观者从现实到幻境的跳跃,而是有不同的手段实现不同的意图。

义慈惠石柱的石屋有地栿,上雕圆形梭柱,柱顶有栌斗承柱头枋,枋上又雕出檐椽和飞子,屋角处则见老角梁与子角梁等,雕刻出各个枋木的细节,忠实地反映了同时期建筑形式。但它不仅没有打破木结

---

① 西文期刊 *Art History* 在 2015 年发行了一期以“尺度”为主题的专刊,对尺寸与尺度有深入的讨论。详见 Joan Kee and Emanuele Lugli, “Scale to Scale: An Introduction,” *Art History* 38, no. 2 (2015): 250-266。

② 西方对于 microarchitecture 的研究始于 1976 年的一篇文章:François Bucher, “Micro-Architecture as the ‘Ideal’ of Gothic Theory and Style,” *Gesta* 15 (1976), no. 1/2: 71-89. 最近对“Micro-Architecture”的讨论可见 Jean-Marie and Ambre Vilain, ed., *Microarchitectures Médiévales: L’échelle à l’épreuve de la matière* (Paris: Éditions de l’Institut national d’histoire de l’art and Éditions Picard, 2018)。

③ Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham: Duke University Press, 1993), 43.

构的辖制,更遑论佛国世界,若仅从其简单的形制来看,这座神明之所算不上高级建筑,与西方的微型建筑大相径庭。如同我将在下文论述,之所以称中国古代微型建筑为“小建筑”,不仅是强调它与其微缩原型的“大建筑”在尺度上对应的关系,也是想说明小建筑因尺寸的小所导致的匮乏与不完整,但这个小而不足之处却在观者的身体力行与观想(或想象)中得以完整,在宗教性的小建筑上尤为明显。在这个前提之下的小建筑与大建筑并非分属两个不同领域的现实,而是在空间、概念、经验中,相互关联而穿透的建筑表现。神明之所并非遥不可及,小建筑则为我们建构一个可供穿越的空间媒介(medium)。

小建筑的形式与尺度问题:以早期小型佛塔为例

在中国佛塔建筑史中,云冈石窟第 39 窟的楼阁式塔形中心柱占有重要的地位,提供给我们讨论建筑尺度一个绝佳的切入点。① 异于其他早期的窟内中心柱的形式,云冈第 39 窟的中心柱是一座高 6 米的五级方塔(图 2,见本期封三),完整地表现了北魏时期的楼阁式塔。佛塔立于台基之上,五级逐层缩减面阔,层高递减,外观安稳隽秀。每层四面皆开五龛,龛与龛之间雕有方柱与柱上的枋、斗拱、以及补间的人字栱,仿木构细节雕刻完整。云冈第 39 窟位于第 20 窟之西,开凿于北魏末期,大约与北魏迁都洛阳后所造永宁寺塔同期,为学者复原永宁寺塔时重要的参考,俨然成为实际佛塔尺度缩小的模型,②问题是有谁会将“模型”造的如此庞大?

就早期小型佛塔的平均高度而言,6 米高的佛塔确实不能算小型。从云冈石窟开凿的 460 年初开始,各式小型佛塔俯拾即是,充满石窟内外,许多浮雕佛塔也是楼阁式,但大多高度不及 2 米。③ 此外,在今日大同地区也出土过圆雕石佛塔,从 30 厘米至 2 米以上不等,其中最为著名的是造于天安元年(466)的平城曹天度造像塔,含塔刹总高约 2.5 米。塔身为 9 层,除了底层各面中心作佛龛,其余各层四面满雕千佛,各层均有塔檐,并刻出檐椽与瓦垅。④ 这些大小不等的例子都可称为小建筑,都不同程度地传达了当时佛教建筑的部分形式,但又与实际建筑不同:除了没有内部空间之外,将佛龛从佛塔内部外翻,也与事实不符。在这些实例中,“小建筑”处在建筑、佛龛、图像、再现、模型所重叠的灰色地带,“小”让这些佛塔丧失原本的功能,也改变了观者与其的关系,转而服务其他目的。⑤ 许多在石窟内外的佛塔是作为佛教象征性图像之用,其他更多的是以供养、福报为目的,比如曹天度造像塔塔座刻有供养人像和发愿文,为死去的父亲与儿子祈福。

将各类不同尺度、不同类型的小型佛塔混为一谈,皆称之为小建筑,似乎也不稳妥,尤其考虑到它们对“大”建筑不同程度的复原与模仿。大部分小型佛塔雕有坡顶瓦檐,柱楣交接的木结构,有更多例子有塔檐分隔楼层,但建筑细节则十分匮乏,仅在顶部另作覆钵、露盘、宝珠等以作为佛塔标志。也就是,虽将这些小型佛塔归入小建筑,但它们与其原型却相去甚远。最为极致的例子是山西沁县南涅水出土的一批叠垒组合而成的造像石塔。这批石塔大多为北魏末期至北齐时期,做法简易,由四面造像石叠垒为塔身,自下往上逐层缩减面阔与层高,或有塔檐承接上下造像石,但更多的则缺乏可以识别的建筑结构元素,仅用造像石的层层叠垒来表示高层塔的形式。石刻铭文中有的以“(石)浮图”称呼这类小型佛塔⑥,它们更着重的是造像石雕刻不同的佛龛样式,以及丰富的造像内容,这也说明了为何部分北齐时

① 参见云冈石窟文物保管所:《中国石窟:云冈石窟》二,北京:文物出版社 1991 年版,第 270—271 页;付洁:《云冈石窟第 39 窟探讨》,《云冈研究》2022 年第 3 期,第 15—18 页。

② 王贵祥:《关于北魏洛阳永宁寺塔复原的再研究》,《建筑史》第 32 辑,2016 年,第 25—51 页。

③ 参见曹彦:《云冈石窟楼阁式佛塔的特点与起源》,《云冈研究》2021 年第 3 期,第 17—21 页。

④ 史树青:《北魏曹天度造千佛石塔》,《文物》1980 年第 1 期,第 68—71 页。

⑤ 有关微型建筑意义模糊性的讨论,可见 Alina Payne, “Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture,” *Oxford Art Journal* 32, no. 3 (2009): 367-386.

⑥ 刘亚娜:《南涅水石刻之建筑形制》,《文物世界》2014 年第 1 期,第 13—18 页。

期铭文以"石像"称之,①比如:"大齐武平元年岁次……景敬贵兄弟等造石像一区,举高五级。"②将小型佛塔"造像化",也就是将佛塔形式从建筑转变为图像,以尺度的缩小为手段,使得这类小型佛塔成为一种建筑符号。

云冈石窟第39窟的塔形中心柱则是另一种极致。6米高的五级方塔,层层满布佛像,除了雕刻出建筑细节,塔顶刻有山花蕉叶、相轮与窟顶相连,状作承托须弥山之势,与左、右、后三壁的千佛共同构建三千大千世界,在石窟空间展开。尤其,它对于实际楼阁式佛塔的模仿,钜细靡遗的程度前所未有,观者在绕塔之余,能够对建筑细节一目了然,偌大的佛塔仿佛近在咫尺。建造于北魏末期,第39窟的塔形中心柱像是尺度放大的小型佛塔,一种对于北魏时期建造小型佛塔风潮的纪念碑。它的"小"则是相对于实际佛塔的尺度,但写实的细节拒绝了符号化的倾向,转而强化了大、小建筑之间的关系。

从这些早期小型佛塔的例子来看,"尺度"不仅是小建筑的前提,也是它建立与观者之间的关系以及传达意义的重要方式。其次,大小建筑之间的对应,则依靠小建筑的形式与制作方式。单纯的微型且建筑形式符号化的小建筑,应是早期中国小建筑的做法。比如,汉代建筑明器数量种类繁多,其微型的建筑细节或许反映当时建筑形式,但简化的做法与用于死后世界的特性,都使得明器的象征意义大于与实际建筑的对应关系。③ 随着建筑技术的成熟与制式化,以尺度与写实的模仿为前提的小建筑逐渐成为主流,更新了观者对于小建筑的理解方式,云冈石窟第39窟内的楼阁式塔形中心柱开启了先河,之后各类型的小型佛塔也多朝这个方向发展。

北魏之后,另一波造小型佛塔的风潮发生在唐代高宗至玄宗时期,这类佛塔以密檐式塔为原型,由基座、高大的塔身、数层密檐及塔刹组成,高度2-4米居多。④ 以青州段村石佛寺天宝二年(743)杨瓒造像塔为例,该塔残高263厘米,修复后350厘米,与实际密檐式佛塔尺度相去甚远。另外,塔身是由前后二石块拼接而成的小型佛龛,龛后壁则刻有高浮雕佛像组合。佛龛位置约与人视线齐高,观者从门洞往里看,聚焦于内部微型的佛像,视觉效果像是现代影片中的特写镜头,观者在观看瞬间,转换了自身的尺度,由小见大地想象塔身原貌的巨大。这正是记述建塔过程的塔铭所刻画的场景:

> 设无遮供请有缘人,栈镫俱施,橑阁兼设;临万仞以俯视,□□□□直立。峨峨风刹,随风律以翱翔;帟帟龙龛,□□云河而霳霸……其词曰:岧岧峣峣,薄天涯兮窥赤霄;彤彤昽昽,暎河宫兮入桂蕞;下临地府兮镇固,上参云汉兮冥濛;千龄万代兮不朽,群飞众类兮斯同。⑤

铭文中所述登塔之后的"临万仞以俯视"显然不是杨瓒造像塔的尺度可达到的。若观者以佛塔微型的尺寸为基准,则在塔顶所想象而感受的景象,或许才可比拟于铭中所述的"峨峨风刹"。

确实,小建筑的尺度强迫观者调整视角,想象无法言喻的景象。文首讨论的义慈惠石柱顶上的仿木石屋,尺度虽小,但雕刻出精确的木构细节;同时,考虑石屋下方盖板底部莲花图案,⑥以及佛教义堂团体扶弱济贫的义举,立柱或许与时兴的净土信仰相关。石屋南侧造像右手举至胸前,左手横过腹部,似乎做说法样,姿态和河北北齐南响堂山2号窟说法图中的阿弥陀佛手印相仿,也可作为佐证。因此,我

---

① 参见 Jinchao Zhao, "Generating Sacred Space beyond Architecture: Stacked Stone Pagodas in Sixth-Century Northern China," *Religions* 12, no. 9: 730. https://doi.org/10.3390/rel12090730。

② 刘亚娜:《南涅水石刻之建筑形制》,第16页。

③ 对于明器的建筑表现与象征意义,参见 Qinghua Guo, The Mingqi Pottery Buildings of Han Dynasty China, 206 BC-AD 220: Architectural Representations and Represented Architecture (Brighton: Sussex Academic Press, 2010)。

④ 参见朱己祥:《中国东部唐代佛堂形组合式造像塔调查》,兰州:甘肃文化出版社2021年版。

⑤ 塔铭抄录于郑岩、刘善沂:《山东佛教史迹:神通寺、龙虎塔与小龙虎塔》,台北:法鼓山文教基金会2007年版,第262—263页。

⑥ 莲花图案还出现在石屋左右两侧外壁上。

们或许可将石屋视为西方净土的雏形,用最基本的建筑开间形式,配合高级建筑才能匹配的庑殿顶,提供信众在仰视天上佛殿时,可以登殿拜佛的入口,想象更大净土世界的途径。

小建筑与神明之所

当河北定兴当地义堂竖立起约 6.6 米的义慈惠石柱,将供有佛龛的仿殿堂式石屋高举其上时,往来信众对于采用高度仅约 1 米的小建筑作为神明之所或许并不感到违和。毕竟早在云冈石窟中,类似“殿堂式佛龛”就已经出现。① 以第 9 窟前室东壁上层的浮雕为例(图 3,见本期封三),同样是四注式屋顶,面阔三间,除了多了斗拱层之外,浮雕殿堂与义慈惠石屋的建筑规模、形制大同小异。浮雕殿堂的中央是带背光的交脚弥勒菩萨,两侧多了一对对称的思维胁侍菩萨,也就是,这座等级不高的三间殿堂式建筑是用来指代兜率天的宫殿,远在天界之上,并有窟顶可见的伎乐天托举天国的图象。云冈第 9 窟与 10 窟为一组双窟,图像相互对称,窟檐原作仿木构殿堂立面,每窟面阔三间。② 第 9 窟窟内主尊佛像为倚坐弥勒佛,整座石窟看作一座完整的弥勒佛殿。如此,位于前室上层交脚菩萨所在的浮雕殿堂,则应被视为兜率天中对应的微型版:交脚菩萨所在的小建筑。

建筑可以将一个地方转换为可识别的场所,即使是遥不可及的天界、神山、胜地,在人的想象中,似乎都需要建筑作为标识,从先秦开始,这些建筑就具有微型的特性。传说渤海中有蓬莱、方丈、瀛洲三山神,有仙人及不死之药,战国时代,从齐威王(约前 378—前 320)、宣王(约前 350—301)开始便多有国君遣使入海求之,但皆无果。据《史记 · 封禅书》记载,这三座神山“未至,望之如云;及到,三神山反居水下。临之,风辄引去,终未能至云”。尽管如此,其山中“物禽兽尽白,而黄金银为宫阙”,这是远望而不可至的“仙山楼阁”最早的文学形象。③

在地理的另一端,西北方的昆仑山,传说为登天的神山。《淮南子 · 墬形训》中说,若能攀上山顶,“登之乃神,是谓太帝之居”。④《论衡 · 道虚篇》进一步说明:“天之门在西北,升天之人,宜从昆仑上。”⑤至此文献中没有提及建筑的痕迹,但当东汉时期登天成仙与长生不死的追求结合、昆仑山传为登山觐见西王母求不死之药的神山之后,昆仑山的“天门”也采用了建筑作为标记。⑥ 约从东汉中期开始,在四川地区所出的灯座、摇钱树座(图)、鎏金的铜制棺饰(或称铜牌)、石棺以及墓门上都发现了西王母在双阙之间(或之上)端坐于龙虎座的图像,许多铜制棺饰清楚标识了双阙为“天门”,这在中国神山图像史上,应是划时代的发展:⑦昆仑山不再仅是自然山岳,而是在阙之上可想见的建筑环境;同时,虽然在图像上仅以双阙粗略的表达形象,但其“非按尺度比例”(out of scale)的图像表现,都暗示着早期对于天宫的微型想象,这从长江下游吴晋魂瓶的建筑形象可知。

吴晋地区出土魂瓶的主要造型是由下部的罐体与上部的微型建筑群所组成,建筑群则包含双阙、伴

---

① 张善庆:《云冈、龙门石窟屋形龛溯源试论稿》,《云冈研究》2021 年第 2 期,第 15—23 页。

② 有关第 9—10 两窟在建筑上的关联,参见彭明浩:《云冈石窟的营造工程》,北京:文物出版社 2017 年版,第 138—144 页。参见长广敏雄:《云冈石窟第 9、10 双窟的特征》,云冈石窟文物保管所:《中国石窟:云冈石窟》二,第 193—207 页。

③ 《史记 · 封禅书》第六,台北:鼎文书局 1981 年版,第 1370 页。

④ 《淮南子 · 墬形训》卷四,北京:中华书局 1989 年版,第 135 页。

⑤ 王晖:《论衡校释》卷七,北京:中华书局 1990 年版,第 319 页。

⑥ 有关昆仑山、西王母、天门等内容的文献讨论,参见王煜:《昆仑、天门、西王母与天帝——试论汉代的“西方信仰”》,《文史哲》2020 年第 4 期,第 58—69 页;对“天门”形象的讨论,参见何志国:《天门 · 天宫 · 兜率天——敦煌 275 窟弥勒天宫图像来源》,《敦煌研究》2016 年第 1 期,第 1—11 页。

⑦ 参见 Wu Hung and Ning Qiang, “Paradise Images In Early Chinese Art,” in J. Baker, ed., *The Flowering of a Foreign Faith: New Studies in Chinese Buddhist Art* (Munbai: Marg Publications, 1998), 54-67。

随着佛像、搭配高层楼阁建筑,最后再加上院落组合而成。① 正中心的建筑物多为四阿顶、重檐楼阁式房屋,至于这座建筑的原型为何众说纷纭,大部分学者多认为在魂瓶最高处安置建筑当与前述西王母信仰和升仙思想有关,反映了人死后去向的意图,只是在西王母被佛像取代之后,天门与建筑群构成了"天宫"的形象,过去的昆仑山,也就被具体的"小建筑"所取代。②

魏晋时期天堂概念的传播广泛,比如,河西魏晋壁画墓的照墙上就常有双阙和楼阁的图像,保存完整的敦煌佛爷庙湾 133 号墓照墙也是在最高层出现双阙,之间则有双柱门楼,表现的应该就是天门,体现了当地的升仙题材。③ 除了墓葬之外,佛道两教也都有类似的宗教内容。《高僧传》中记载,当康僧会(280 年卒)被问到中国既有儒典之教,何用佛教? 他回答:"周孔所言,略示近迹,至于释教,则备极幽微。故行恶则有地狱长苦,修善则有天宫永乐。举兹以明劝沮,不亦大哉。"④虽然早期佛教经典没有明确这里所谓"天宫"所指为何,但北朝造像碑文中已见"天宫"一词,更有不少造像者祈愿死后登天堂的例子。⑤ 不同区域、不同宗教之间的相互影响也就不是意料之外的事。

许多学者已经指出四川地区"双阙天门"的母题与河西地区早期阙形龛形似相近,一般为子母阙,双阙之间有房顶连接,龛内多为交脚弥勒菩萨,表现的是兜率天宫,⑥似乎是以本土"天门"的意义来理解佛教天界构建,这也符合这个时期汉人对于(登)天堂的想象。有趣的是,在云冈、龙门等中原石窟中不见阙形龛,较为常见的则是前述的殿堂式佛龛。最近张善庆发文认为,中原的屋形龛应该也是源自汉画中的西王母图像,尤其是山东南部、江苏北部和山西、陕西西北部等地区所发现的例子,常见的形式是西王母头戴胜,凭几危坐于殿内,殿堂元素包括庑顶、高耸的正脊、两端有鸱尾,檐柱、斗拱等。⑦ 这些特点确实与云冈第 9 窟前室的殿堂式佛龛(图 3)相似,只是西王母更常见于楼阁之中,而且没有面阔三间的例子。不管如何,不论是早期的西王母的昆仑山或是之后的弥勒兜率天,简单的建筑形式似乎就足以将原本遥不可及的神明之所变得更为具体,赋予它们一个特定的场所,但这座建筑的尺度只有微型才能充分表达它所具的宗教意义。

观看小建筑,观者在身体不需移动的情况之下便可以一览无遗,但因为受限于形体的小,不论是空间的匮乏或是结构的缺失,小建筑虽满足了人视觉感官上的认知,在不同程度上表现了建筑形式与细节,却无法传达建筑物实际物理和形体所给予人的经验,视觉与身体感官经验的断裂,也就是可见而不可及的遗憾,让小建筑有不同层次的意义。而小建筑尺度所体现异质的空间,成为它作为神明之所重要的依据。上述早期的小建筑大多出现于构图的上方或是空间的上层,比如早期石窟的顶部多作佛国天界的表现、墓葬中的顶部多表现天门等升仙之处,它们与观者之间距离加大之后,必然就加剧了建筑尺度的缩小,因此显得更加高远、更接近天界或天堂。如同义慈惠石柱将石屋高高举起,观者对它仰望礼拜时,这座微型的石殿堂就不再只是实际建筑尺度的缩小模型,因此我们也不能将形制作为衡量它等级的唯一标准,而是将世俗的建筑语汇等比例缩小之后所重新创造的佛教宫殿,一种微型的神圣建筑。

---

① 何志国、王烨:《论汉代建筑模型对吴晋魂瓶的影响》,《中原文物》2020 年第 2 期,第 116—128 页。

② 何志国:《长江流域汉晋西王母图像到佛像的转变——兼谈汉晋西王母与佛像的功能》,《民族艺术》2015 年第 1 期,第 96—101 页。

③ 参见郑岩:《魏晋南北朝壁画研究》,北京:文物出版社 2022 年版,第 153—158 页;孙彦:《河西魏晋十六国壁画墓研究》,北京:文物出版社 2010 年版,第 78 页。

④ 慧皎:《高僧传》卷 1,《大藏经》第 50 册,2059 卷,第 325 页下栏,第 25—28 行。

⑤ 比如,天保十年七月四日周双仁等合邑造像记云:"(愿)亡者得脱天堂"。详见侯旭东:《东晋南北朝佛教天堂地狱观念的传播与影响——以游冥间传闻为中心》,《佛教研究》1999 年第 8 期,第 247—256 页。

⑥ 张善庆:《河西石窟阙形龛溯源刍议》,《文物与考古》2012 年第 3 期,第 68—73 页。

⑦ 参见张善庆:《云冈、龙门石窟屋形龛溯源试论稿》,第 16—18 页。

大小建筑的尺度关系

查看义慈惠石柱上的殿堂,不论从正立面或侧立面,阑额以上的屋顶尺寸看似过于庞大,出檐也过长,但仔细比对发现,这座殿堂是用通面阔作为决定建筑总高与出檐长度的模数,并非任意拼凑。相同的原则也适用于云冈石窟第 39 窟的塔形柱,塔的总高(含基座)为底层通面阔的三倍;塔身总高则为一层檐柱高度的 8 倍。① 确实,在唐宋时期建筑中,不论是建筑体面阔或是檐柱,两者都是木构建筑大木尺度比例重要的模数。由此可见,这两座小建筑的微缩并非没有根据,而是依照大建筑的尺度作等比例的缩小。②

从之前的讨论可知,早期小建筑的制作,对于尺度比例、建筑细节、结构表现等并非严密周到,一方面这应归咎于建筑技术尚未完善,匠人仍在摸索建筑模数的运用,但另一方面这也说明小建筑与其原型之间尺度的缩放关系还不是早期工匠的关注点。而在义慈惠石柱与云冈石窟 39 窟建造的 6 世纪,迎来了小建筑制作中重要的历史发展,连带细化了小建筑的做法与对它的理解方式。

同样也是在六世纪,《隋书·礼仪志》中记载:“检校将作大匠事宇文恺依《月令》文,造明堂木样,重檐复庙,五房四达,丈尺规矩,皆有准凭,以献。”③这是“木样”一词最早出现的文献,宇文恺奉高祖杨坚(在位 581—604)之命在南郊建明堂,兴建之前,他先作了一个木样供皇帝参阅及大臣讨论。木样作为建筑模型自然需要有清楚的造型、准确的细节,以及丝毫不差的比例,才能往后供实际建筑时使用。本文中讨论的小建筑并不完全等同于模型,④但宇文恺的木样也说明了大约在这个时期,工匠已能掌握大小建筑缩放的技术,同时中国建筑已经开始发展出一个尺度变换的体系。上述以建筑面阔和檐柱高度为模数来控制建筑尺度比例,唐宋时期就是在这个基础之上逐渐成为一套完整的体系。

以五代时期吴越地区的杭州闸口白塔为例,该塔建造于 960 年前后,为八面九级仿楼阁式塔,塔身立在高大的塔基之上,通高 14.12 米。闸口白塔为石塔,由雕造的石块,层层拼叠起来,但建筑构件形制尺寸精准,分辨可见,特别是出挑部分,构件皆可按木构尺寸计算。就比例来说,闸口白塔的高度是以一层柱高(H1)和塔中间一层的一面面阔(A)为模数,⑤与一般尺度的楼阁式塔比例原则相同。傅熹年认为,“这座石塔很可能是按照实际木塔的尺寸缩制而成”。⑥ 由于没有同时期的木塔遗存,难以证明傅熹年的推测,但能肯定的是在进入唐宋时期之后,大小木作遵循相同的比例原则,只是尺度大小不同。换句话说,工匠如果将小建筑按等比例放大,理论上而言,便可以建得实际尺度的大建筑。

比例是建筑不同构建或部位之间的内在关系,尺度则是建筑与其他参照物的外在关系,模数的出现

---

① 参见王南:《规矩方圆 浮屠万千——中国古代佛塔构图比例探析》,《中国建筑史论汇刊》第 16 辑,2017 年,第 230—231 页。

② 有关木构建筑模数的概念,参见王贵祥的两篇文章:《√2 与唐宋建筑柱檐关系》《唐宋单檐木构建筑平面与立面比例规律的探讨》,收录于《王贵祥中国建筑史论选集》,沈阳市:辽宁美术出版社 2012 年版,第 87—97、98—123 页。

③ 《隋书·礼仪志》卷六,台北:鼎文出版社 1980 年版,第 122 页。

④ 建筑模型是比较特殊的一类小建筑,虽与本文讨论的小建筑不同,但对于建筑模型的认识有助于对微型建筑概念的理解。参见 Thea Brejzek and Lawrence Wallen, *Model as Performance: Staging Space in Theater and Architecture* (London: Bloomsbury, 2018)。

⑤ 根据傅熹年先生的研究,“从发展上看,在盛唐以前只以 H1 为模数,到中唐时才出现以 A 为模数和 H1 兼用的情况,并沿用到宋和辽代”。傅熹年:《中国古代城市规划、建筑群布局及建筑设计方法研究》上册,北京:中国建筑工业出版社 2001 年版,第 176—177 页。

⑥ 傅熹年:《中国古代建筑史(第二卷):两晋、南北朝、隋唐、五代建筑》,北京:中国建筑工业出版社 2009 年版,第 542 页;有关闸口白塔的微型性,参见拙文:《闸口白塔:吴越佛塔的“微缩模型”》,《建筑史学刊》2022 年第 2 期,第 21—41 页。

提供给匠人一套简易的方式,在维持建筑内在关系的前提之下,缩放建筑尺度。当细究着建筑模型,观者可以想象建筑建成之后的模样,模拟实际建筑空间内部的关系。回想之前讨论的天宝二年杨瓒造像塔,我们只能随着造像铭的描述想象登塔之后,“临万仞以俯视”,对于闸口白塔,我们可以依据大小建筑之间的尺寸关联(scalar relationship),更准确地模拟当眼前这座微缩佛塔“放大”之后的模样和感受。

西方的微型建筑追求一种微型的极致、繁复的细节,甚至是违背实际建筑力学的结构,将观者带入无限的梦境。中国的小建筑在唐宋的发展,则是朝向另一端的极致,以写实的微缩与准确的尺寸为旨。据记载,当北宋开封城的开宝寺塔将建塔时,佛塔设计的工匠喻皓先作了一个木样,并请了郭忠恕帮忙看一眼:

> 将建开宝寺塔,浙匠喻皓料一十三层,郭以所造小样末底一级折而计之,至上层,余一尺五寸,杀收不得,谓皓曰:宜审之。皓因子夕不寐,以尺较之,果如其言。黎明,叩其门,长跪以谢。①

虽然引文中没有写明计算的依据,但郭忠恕(977 年卒)也是以最底层的尺寸为基数,折算佛塔的总高。上引文献中说郭忠恕所画的殿阁,“重复之状,梓人较之,毫厘无差”。② 虽是一名擅长界画的画家,郭忠恕却也深谙建筑技术,透露出建筑画与小建筑都遵循相同原则的事实。③ 喻皓来自杭州,楼阁式建筑在江浙一带十分流行,包括之前讨论尺度缩小的闸口白塔,因此,喻皓熟悉大小建筑之间尺度关系的计算,也是有迹可循。但如同建筑画,小建筑并没有结构的顾虑,既是如此,又为什么要仿效大建筑,并“毫厘无差”? 宋代李廌在《德隅斋画品》中提供了另一个线索,在描述郭忠恕《楼居仙图》中的建筑是如何绘制的,他写道:“以毫计寸,以分计尺,以寸计丈,增而倍之,以作大宇。皆中规度,曾无小差。”④ 只要尺度换算正确,只要用倍数计算,便可以做成实际建筑。至于为何需这么做? 李廌在这段引文之前的叙述是这么解释的:

> 栋梁楹桷,望之中虚,若可提足。阑楯牖户,则若可以扪历而开阖之也……非至详至悉,委曲于法度之内者不能也。⑤

也就是,若非依照法度而画,所绘成的场景就无法让观者想象一个真实且可以提足而入的建筑了! 小建筑亦是如此。大小建筑都具备可进入的空间,前者是实际的、后者则是虚拟的,如果小建筑能依照法式而制,大小建筑的“尺度关联”就确保了观者在这两种空间中转换的可能性。

尺度缩放的技术与想象

上节所讨论的建筑模数制,不仅用于规范建筑各部分的比例,也便于尺度的转换。但随着建筑用材分作为基本计算单位,尤其是在宋《营造法式》中确立材分制度之后,大小建筑的尺度转换便可以更精准地计算。但在讨论材分概念之前,我想再绕点弯路:既然这个时期的小建筑与建筑画两种科目在尺度缩放的方法上,有着密切的关系,⑥建筑画值得我们再进一步审视,尤其是敦煌壁画中留下的大量建筑

---

① 文莹:《玉壶清话》卷二,北京:中华书局 1997 年版,第 21 页。

② 文莹:《玉壶清话》卷二,第 21 页。

③ 关于“界画”的讨论,参见陈韵如:《“界画”在宋元时期的转折:以王振鹏的界画为例》,《美术史研究集刊》第 26 期,2009 年,第 135—192 页。

④ 李廌:《德隅斋画品》,明正德顾元庆辑刊,第 2 页。

⑤ 李廌:《德隅斋画品》,明正德顾元庆辑刊,第 2 页。

⑥ 文献中还有不少建筑画具有小建筑功能的例子,比如宋黄修复在《益州名画录》中载画家赵忠义奉蜀王命画《关将军起玉泉寺图》,当赵忠义完成图画之后,“蜀王令内作都料看此图,枋拱有准的否? 都料对曰:此画复较一座,分明无欠。其妙如此”。赵忠义这幅图似乎可以视为今日的“建筑图纸”。黄修复:《益州名画录》卷中,赵忠义条。

画,提供我们研究的素材——绘画中如何体现小建筑的概念。

在敦煌壁画中,小建筑(群)主要用于经变画中描绘净土天宫的宫殿楼阁,云冈石窟的屋形龛与河西地区的阙形龛与交脚弥勒的组合都可说是开先河之例,来表现最早的弥勒兜率天宫。敦煌石窟在最早的北凉 217 窟的阙形龛之后,对于兜率天宫的建筑描绘便趋于复杂,从一殿双阁、三阁并列、一殿二堂,逐步发展成具有多座殿堂沿着中轴线前后配置、以及多院落在中轴线两侧左右对称的大型佛寺。① 同时,弥勒兜率天宫与净土经变的极乐净土以及药师经变的琉璃净土,虽然各有不同的经典依据,②但从整体建筑群组成的结构与原则来看,三者有许多共同之处:均以大致固定的单体建筑(主殿、配殿、挟屋、角楼等)进行搭配,由行廊或虹桥联结成院落。我们不知道当时画工如何获取木构建筑形式与建筑群组合的知识,但粉本的使用肯定起到辅助其复写的功用。③

近几年,建筑史学者在反复研究建筑画的画法时确认,画工应该是运用正交网格(grid)来控制构图。④ 我们若按照画面中建筑的垂直与水平的主要构件为依据,便可以大致还原绘制壁画时所用的网格。以莫高窟 172 窟北壁的观无量寿佛经变画为例,该壁画约 400×260 厘米,大致可以划分为横向 15 格、竖向 16 格的网格。由于建筑表现中的垂直构建较多,竖向网格可以再细分为 1/2 网格。最后得出的结果如图 4 所示。172 窟壁画中建筑群的画法以中轴线为定向,对称的两侧向中心倾斜,整个建筑群的平行投影线(建筑侧面斜线)则汇聚在中心轴线上,正好落于网格的交叉点。⑤

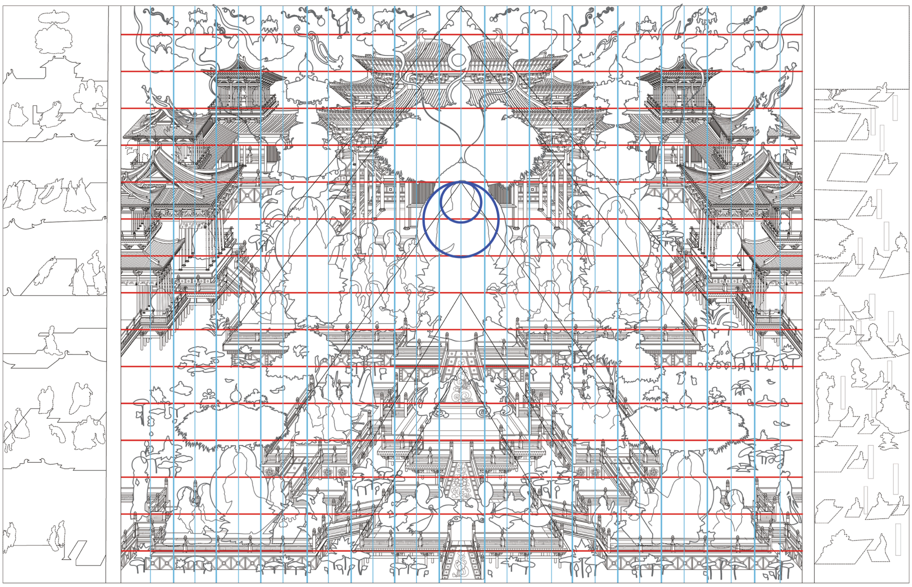

图 4　敦煌莫高窟 172 窟北壁观无量寿佛经变画网格线描图。线描图由周真如提供。

郭若虚在《图画见闻志》中曾描述了界画的画法:“画楼阁多见四角,其斗栱逐铺作为之,向背分明,

① 参见王治:《空间表达与寓意——以敦煌西方净土变结构研究为中心》,中央美术学院博士论文,2011 年。

② 净土经变的佛典依据是《佛说无量寿经》《佛说观无量寿经》《佛说阿弥陀经》;弥勒兜率天宫则是根据《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》;药师经变的依据是《药师琉璃光如来本愿功德经》。

③ 参见沙武田:《敦煌画稿研究》,北京:民族出版社 2006 年版。

④ 王卉娟曾对“网格”在古代建筑画中的使用有深入的研究,参见《元代永乐宫纯阳殿建筑壁画线描:楼阁建筑的绘制方法》,北京:文物出版社 2013 年版。

⑤ 该壁画的线描图是由清华大学周真如绘制,包括建筑群的平行投影线。在此感谢。有关建筑画中不同的制图方式,参见吴葱:《在投影之外:文化视野下的建筑图学研究》,天津:天津大学出版社 2004 年版。

不失绳墨。”①王卉娟将引文中“多见四角”中的四角解释为网格的四个角,②也就是以网线为在壁画中建构建筑的法度,每个建筑体的位置、体量、前后关系都可以在网格中事前规划,③建筑群因此显得主次分明、错落有致。再者,网格的使用也有利于复制。邓椿在《画继》中曾提到一位擅长界画称作郭待诏的画家:

郭待诏,赵州人,每以界画自矜云:置方卓令众工纵横画之,往往不知向背尺度,真所谓良工心独苦也。不记名。④

只要有网格作为基准,就算不懂建筑前后及比例关系的画工,也可以胜任界画的摹画。同时,只要调整网格的大小便可以缩放整个建筑群的尺度,并且只要网格足够精确,理论上可以放至无限大,足以让观者“提足而入”。

值得注意的是,172 窟北壁的观无量寿佛经变画中央无量寿佛的头部正好是一个网格大小,含佛身则居构图中心的四格,可见网格的划分并非机械性的,而是以佛首的尺度为基准,建筑的构建为参考,以构成建筑群各个部分之间的比例关系,建造一个完善的佛国世界秩序为目的。

从二维到三维、从图像到实体,唐宋时期对于小建筑的尺寸与尺度也从平面网格的控制转变为以立体的材分作为基准,即是用栱的断面为“材”,宋《营造法式》中材之高宽比为 3∶2,以材之高的 1/15 为“分”(读音如份),材之宽则为 10 分。一座建筑的尺寸,大至面阔、进深、柱高,小至拱梁檩的断面与长度都是以“分”为基本单位计算。因此,整座建筑物构件或部分的比例关系都可以“分”表达与计算。⑤《营造法式》将材分为八个等级(见表格 1),一等级最高,适用于大尺度的大型殿堂;八等级最小,用于体量小的小亭榭。换言之,八个等级材分的尺寸,提供了八种不同建筑尺度的大小。因此,建筑尺度的转换进入正式的法式规范,也变得更为准确。小建筑的尺度比八等材还要更小,即比最小尺度建筑更小的建筑才可称为“小建筑”。

在《营造法式》中,小建筑归于小木作,指代对建筑不起结构支撑作用的木作装修构件或家具,其中供奉神像的帐龛和庋藏经书的经藏,包括佛道帐、牙脚帐、壁帐、转轮藏、壁藏,都在不同程度上按照大木作建筑制度微缩制作,每个构件都需要精细无误。小木作同样遵循材分,也以栱的断面为材,其高宽比也是 3∶2。⑥ 按法式规范,可将小木作材分归纳为六等,可以看做大木作八等材以降更小的六等材分(见表格 1)。⑦ 换一种思维,我们可以将中国木构材分由大到小分为 14 等,前八等为大木作,后六等为小木作,小木作(小建筑)其实就是大木作(大建筑)微缩之后的延续,两者其实共用一个衡量尺度的标准,两者互为尺度关系。比如,大木作的一等材为小木作一等材的五倍,前者为实际建筑,后者则提供想象中可提足而入的虚拟空间。随着《营造法式》的颁布,大小建筑在观者想象中的缩放也纳入法式的规范。

---

① 郭若虚:《图画见闻志》,北京:人民美术出版社 1963 年版,第 10—14 页。

② 王卉娟:《元代永乐宫纯阳殿建筑壁画线描:楼阁建筑的绘制方法》,第 51 页。

③ 举例来说,中央主殿占的面积(6×5 个网格)为侧殿(3×5 个网格)的两倍宽。

④ 邓椿:《画继》,北京:人民美术出版社 1963 年版,第 94 页。

⑤ 有关《营造法式》的材分制,参见贾洪波:《〈营造法式〉材分制材、栔概念名称含义来源探讨》,《江汉考古》2017 年第 6 期,第 90—97 页。

⑥ 李诫:《营造法式》卷九、十、十一。参见潘西谷、何建中:《营造法式解读》,南京:东南大学出版社 2005 年版,第 137—152 页。

⑦ 有关小木作材分依据,参见 Di Luo, “A Grain of Sand: *Yingzao Fashi* and the Miniaturation of Chinese Architecture,” Diss., University of South California (2016): 27-8. 对于《营造法式》小木作制度的内容,见潘西谷:《〈营造法式〉小木作制度研究》,收于《潘西谷中国建筑史论选集》,沈阳:辽宁美术出版社 2014 年版,第 215—263 页。

表格 1 大小木作材分等级尺寸比较

材分等级	大木作	小木作
一等材	9×6	1.8×1.2
二等材	8.25×5.5	1.5×1
三等材	7.5×5	1.2×0.8
四等材	7.2×4.8	1×0.66
五等材	6.6×4.4	0.6×0.4
六等材	6×4	0.5×0.33
七等材	5.25×3.5	
八等材	4.5×3	

单位:寸

以壁藏为例,其结构从下到上由基坐、帐身、腰檐、平座、天宫楼阁所组成。整座壁藏即为一座完整的小建筑,采用小木作的第四等材,材广为 1 寸、厚为 0.66 寸。在这座小建筑之上又施一层更小的殿宇组合,称为天宫楼阁,用材仅为帐身的一半,材广为 0.5 寸、厚为 0.33 寸,尺度细小,是小建筑的 1/2,可以说是"小建筑中的小建筑"。① 关于天宫楼阁,《营造法式》卷十一有规制:"天宫楼阁:高五尺,深一尺。用殿身、茶楼、角楼、龟头殿、挟屋、行廊等造。"另外法式中的功限制度中还规定了每座单体小建筑之间的宽度比例,同时与下方帐座的龟脚和芙蓉瓣,以及帐身的斗拱的间距对齐,形成以天宫楼阁主殿为中心、上下建筑元素对应展开的整合性设计,构成一个井然有序、主次分明的组合。

不管是天宫楼阁或是经变画中的殿堂阁楼,都是以过去的天界或兜率天为雏形,建筑是表现佛国世界不可或缺的元素,形式也从简单的单体建筑发展成复杂的建筑群组合,伴随着愈渐复杂的组合形式,小建筑变得更加细致、精准、制度化,不论是网格的运用或是材分的使用,首要都是用以控制建筑各个部分之间的比例关系。但网格与材分也是建筑大小缩放的手段,使得小建筑更加像是大建筑微缩的翻版,小建筑的虚拟性与大建筑的真实性则是两者尺度的关联。

由大观小:小建筑所在的建筑空间

目前存留下来的小建筑,除了仿木楼阁式石塔之外已不多见,木构小木作更没有完全符合《营造法式》的例子。但现存的小木作都置于一个完整的大建筑空间之内,提供给我们一个审视大小木作之间关系的机会。

山西晋城市南村二仙庙建于 12 世纪初,其正殿(3×3 开间)以及内部的小木作帐龛(图 5)保留了原来形式,两者建造时代也大致相当。② 整体而言,南村二仙庙小木作帐龛不是《法式》当中规范的"佛道帐",而是由若干座尺度微缩的单体龛室组合而成的建筑群:后排是用于供奉二仙之用的两座并列的主龛室,前排则包括两座配楼(下层安置胁侍女官),二楼之间虹桥飞架,以及其上承托的一座九脊小殿。整座小木作帐龛涵括于殿内,看似殿内的一座小殿。确实,大建筑的正脊距离地面 8.3 米,其下正好是前排虹桥之上九脊小殿的正脊,距地 4.5 米高,虽然两者建筑形式不同,但空间的关联极为明显。同时,根据实际勘查测绘,大小建筑所用营造尺相同,也就是两者采用同一种尺度换算方式,据此,大木作基本材广为 6.3 寸,厚为 4.2 寸;小木作帐龛的基本材广为 0.8 寸,厚为 0.5 寸,帐龛尺度约为正殿的 1/8。

---

① 参见陈涛:《〈营造法式〉小木作帐藏制度反应的模数技术方法初探》,《中国建筑史论汇刊》第四辑,2011 年,第 238—252 页;俞莉娜:《〈营造法式〉"转轮经藏"制度的设计技术及尺度规范——兼谈〈营造法式〉小木作建筑的设计特征》,《建筑史》第 43 辑,2019 年,第 29—43 页。

② 吕舟、郑宁、姜铮:《晋城二仙庙小木作帐龛调查研究报告》,北京:科学出版社 2017 年版。以下所有的数据,以及对于建筑形制的描述,都是根据这本调查报告。

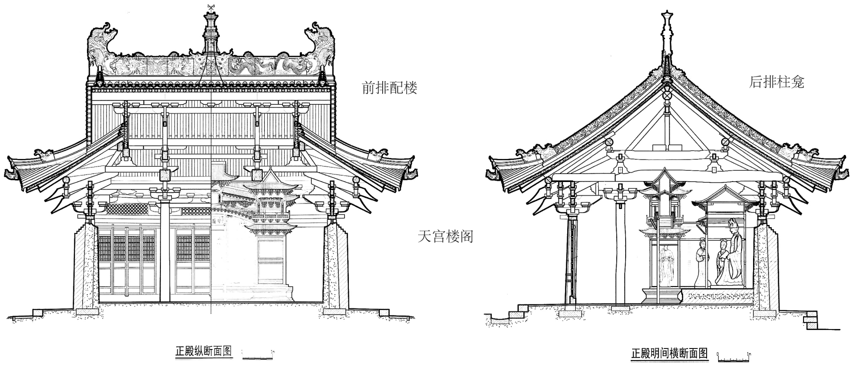

图 5　山西晋城市南村二仙庙正殿纵断面及明间横断面图。
采自吕舟、郑宁、姜铮:《晋城二仙庙小木作帐龛调查研究报告》,第 89 页。

就建筑等级而言,小建筑更为尊贵而神圣。正殿为一座面阔三间、进深三间的厅堂式建筑,外檐用单抄单下昂五铺作斗拱。帐龛最低等级的铺作为六铺作,出现在配殿下层;后排主龛与前排虹桥之上的九脊殿则都是采用最高等级的八铺作。进入主殿,观者像是逐步由俗入圣,两配殿的组合形似阙门,标识着佛殿空间的中心。继续往前,观者则有两个选择:往前进入到二仙的参拜空间,若是往上,仰望虹桥之上的九脊殿,其距地约 3 米高,在纵向空间中引发升仙的想象。

大小建筑使用同样的建筑方式、语汇、原则,大致按比例的尺度缩放,让大小建筑的转换显得自然,而非割裂的空间经验。帐龛的“天宫楼阁”,即虹桥之上的九脊殿,面阔进深都仅为单间,但采用了等级最高的八铺作斗拱,占据整组帐龛制高点,让人想起义慈惠石柱上的殿堂式石屋,可望而不可及。但在二仙庙,正殿与小建筑之间的尺度关联提供了对于天宫楼阁空间概念和想象的依据。

小建筑的目的不仅在于对大木作的模仿,而是建立一种尺度的可塑性,传达大木作无法表现的意义,虽然小建筑并不具备实际的建筑空间,但透过对尺度的控制,大建筑给予了想象小建筑空间的经验。山西大同华严寺薄伽教藏殿中的壁藏提供了最好的例证。

薄伽教藏殿殿前有高大月台,坐西朝东,面阔五间、进深四间,平面类似金厢斗底槽。① 内槽设佛坛,外槽除西壁的当心间外,南北两壁及东壁的稍间均安置壁藏,依壁环绕内槽而设(图 6)。壁藏从下到上是由台基、下层、腰檐、平座、上层,以及西壁中央横空飞架的虹桥(或圜桥子)所组成,整体可视为重檐楼阁式建筑的微缩,上下层的开间相互对应。壁藏的下层为藏经的书柜,上层是由 9 座高起的殿身与连廊组合而成的微型建筑群,各殿身内供有小型佛像(大部分没有保存下来)。9 间殿身分别是位于南北两壁正中各有一间的单层三开间单檐九脊殿,左右带挟屋,东壁南北摆手各有一间形式相同的九脊殿,西壁虹桥两侧另各有两间九脊殿,再加上虹桥上面阔五间的九脊殿。壁藏的各个构件做工精致,勾栏栏板、平綦彩绘以及种类数量繁复的斗拱铺作,无一例外。

然而薄伽教藏殿并不是以壁藏为中心,而是殿中央佛坛上的三组佛像,加上布置于四隅的四天王像,共计造像 39 尊(现存 34 尊)。虽然这三组佛像分列三间,但从佛像之间的配置关系,尤其佛坛左右两端的菩萨,背后带有头光、身光,面向坛中央,这三组佛像更像以居中一组为中心的大型佛像组合,形式类似经变画中的净土场景。若是如此,中央佛像的大小才是考量殿中尺度的基础。

观者从月台进入薄伽教藏殿,其里外的空间仿佛像是从净土世界中的水上平台走入建筑群所组成的院落。薄伽教藏殿中的佛像高约六米,高于西壁壁藏虹桥之上的九脊殿,其屋顶距地 5.3 米,其余在

① 梁思成、刘敦桢:《大同古建筑调查报告》,《中国营造学社汇刊》第四卷,第 3、4 期,1934 年,第 17—53 页。最近刘翔宇的博士论文(《大同华严寺及薄伽教藏殿建筑研究》,天津大学,2015 年)对于殿内空间的设计提出许多新的想法。

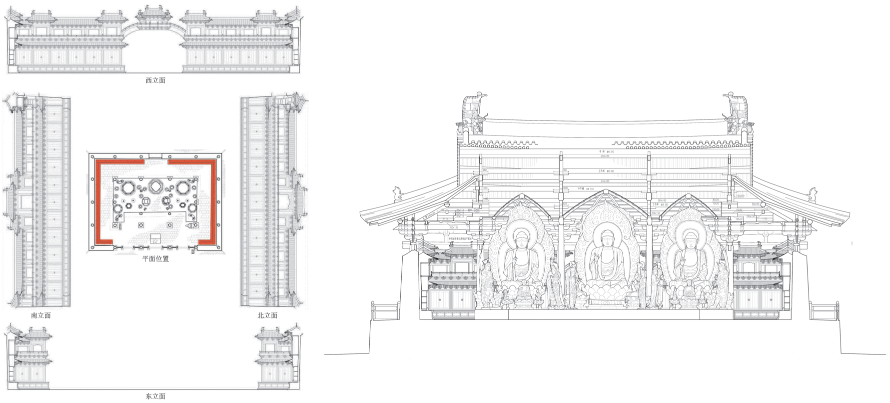

图 6 大同华严寺薄伽教藏殿平面图与壁藏立面图及纵剖面图。
采自刘翔宇:《大同华严寺及薄伽教藏殿建筑研究》,第 147、419 页。

上层各殿的屋顶距地高度则约 5.1 米。环绕于佛坛的周围,对于从前槽入内礼佛的观者而言,壁藏二层左右对称、配置有序的微型建筑群更像是净土世界中院落周围的宫殿阁楼。

事实上,薄伽教藏殿的壁藏上下层用材一致,即使是虹桥上的九脊殿,用材亦相同,有别于《法式》中对于天宫楼阁尺度为帐身 1/2 的规定。① 梁思成、刘敦桢在薄伽教藏殿的调查报告中认为,上下两层使用一致的材分,比起《法式》的规定“简单而合使用,外观上亦能上下调和,无下大上小之弊”,②但这也就抹灭了壁藏天宫楼阁为“小建筑中的小建筑”的用意。从另一个角度来看,壁藏二层的 9 座殿身像是《法式》中被放大了的天宫楼阁,虽然上层高度仅约下层的 1/3,但上层建筑并不如我们对壁帐天宫楼阁所预期的微缩。因此,我们应该将整体壁藏就当作是帐身顶端的天宫楼阁,类似净土表现中的小建筑,而薄伽教藏殿则是包含这组小建筑的佛国世界。

薄伽教藏殿的建造年代为辽重熙七年(1038),位于辽西京大同,其兴建作为庋藏补续之后的《辽藏》之用,是兴宗(1016—1055)的重大佛教事业之一;与此同时,辽兴宗朝中前期逐渐兴起的末法思想,也是促成《辽藏》印制的主因之一。有学者因此推测薄伽教藏殿所藏佛经并非以提供“备阅”或“流通”为目的,而是保存为主,③这从壁藏并非居于殿的中心、而是作为环绕大型佛像组合的配置也可想见。至于薄伽教藏殿的主要功能,《大金国西京大华严寺重修薄伽教藏记》碑(1162)中说:“薄伽教藏者,乃三世诸佛、十方菩萨、声闻罗汉、一切圣贤言行之总录也。”④也就是,薄伽教藏殿是过去、现在、未来三世佛所说一切佛法的总录,而所谓三世佛指的应该就是殿内的三尊主佛,其所代表的是佛法的传承,与庋藏在殿内的经藏相互辉映,强调佛法永存。因此,“三世”指涉的是佛法在时间中的延续,“十方”则是对于空间的总述,即以“此处”为中心的四方、四维、上下的无量无边的佛国世界,我认为壁藏以小建筑的形式体现了这样的空间概念。从这个角度来看,我赞成刘宇翔的观点,将壁藏天宫楼阁的九座殿身,再加上薄伽教藏殿自身,“共同构成十座殿宇,及其精妙暗合‘十方世界’之意,以十方表现所有的空间世界”。⑤ 走入薄伽教藏殿,在礼佛之后,沿着依壁而设的壁藏绕行,九座殿身并非高高在上的小建筑,天宫楼阁“被放大”的尺度仿佛将观者带进了佛国世界,虽然这些殿身进深很浅,但在我们绕行礼拜每个殿身中佛像的同时,小建筑的不完整却诱发观者在观想中将之想象为完整的天宫楼阁。虽然小建筑仍

① 见上一节有关《营造法式》对于壁藏的讨论。
② 梁思成、刘敦桢:《大同古建筑调查报告》,第 32 页。
③ 刘翔宇:《大同华严寺及薄伽教藏殿建筑研究》,第 274—288 页。
④ 该碑全文抄录于刘翔宇:《大同华严寺及薄伽教藏殿建筑研究》,第 248—251 页。
⑤ 刘翔宇:《大同华严寺及薄伽教藏殿建筑研究》,博士论文,天津大学,2015 年,第 292 页。

是可视而不可及,但观者在这第十座殿宇中的礼佛绕行就是模拟了走进其他九座小建筑中虚拟空间的宗教经验,由大观小的亲历三世与十方诸佛所在的境界。

结　论

小建筑作为神明之所并非中国古代的独创,西方的微型建筑也多被视作建构神圣空间的方式。① 但中国的小建筑从未超脱世俗建筑的规范,与大建筑不断精确的尺度关系,从西方微型建筑传统来看,是无法想象的。前面分析过的薄伽教藏殿,其面阔五间,进深四间,正面三开间开门,是一座单檐九脊殿,与壁藏的九座微型殿身的规模形制相似,两者在斗拱形式与斗拱之间的关系,也相互对应,大小建筑的主要差异仅在于尺度,因为规范于相同的建筑法式,尺度的缩放将它们联系起来。从小入大,或由大观小,大小建筑之间并没有绝对的界限,两者相互关联、彼此穿透。确实,神明之所并非遥不可及,小建筑为我们建构了一个可供穿越的空间媒介。

Divine Domicile's Scalar Issues: Small Architecture in Ancient China

Lin Weizheng
(*Department of Art History, University of Chicago, USA*)

Abstract: In the building history of premodern China, miniature architecture, smaller scale than regular architecture, was not uncommon. They were built in diverse forms to serve different purposes. Most scholars take its miniaturization as fact rather than a priori of their research. In this essay, I argue that the scale of architecture should be taken seriously by proposing considering the term "small architecture" (*xiao jianzhu*) and its relevant concepts as the analytical framework for our investigation of Chinese miniature architecture. Small architecture in different forms first appeared to structure sacred space for the otherwise obscured divine domicile. Later, as technology advanced and the building trade was more systematic and regulated, small architecture increasingly became a scaled-down version of the large architecture it resembled, regulated by the same norms and conventions. "Scale" became the only difference separating large and small architectures but also tied them together in a scalar relationship. Chinese small architecture never goes beyond structural constraints and building norms, but its small scale enables the viewer to imagine the experience of sacred space, otherwise ineffable architecturally.

Key words: small architecture; miniature; celestial palaces; Erxian Temple; Bhagavad Sutra Hall

(责任编辑　郑　园)

① Jonathan Z. Smith, "Constructing a Small Place," in Benjamin Z. Kedar and R. J. Zwi Werblowsky, eds., *Sacred Space: Shrine, City, Land* (Jerusalem: The Israel Academy of Sciences and Humanities, 1998): 18-31.